



Una lectura discursiva de *La Dorotea* desde la tradición celestinesca

A discursive Reading of *La Dorotea* from the celestinesque Tradition

Gloria Chicote

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata /CONICET, Argentina

RESUMEN:

Este artículo propone una comparación entre *La Celestina* y *La Dorotea* en función de sus particularidades discursivas. A partir del reinado de los Reyes Católicos se produjeron una serie de innovaciones literarias que modelaron una línea creativa con proyección hasta el Siglo de Oro: la configuración de un autor autoconsciente que se narra a sí mismo, la desaparición de reglas tradicionales de estilo para la construcción de personajes-tipo, el empleo innovador de un "estilo copioso" en el que proliferan y se entrelazan vocablos de diferentes etimologías y registros.

PALABRAS CLAVE: *Discurso literario, Estilo copioso, Siglo de Oro.*

ABSTRACT:

This article proposes a comparison between *La Celestina* and *La Dorotea* based on their discursive particularities. From the reign of the Catholic Monarchs, a series of literary innovations took place that modelled a creative line with projection until the Golden Age: the configuration of a self-conscious author who narrates himself, the disappearance of traditional rules of style for the construction of type-characters, the innovative use of a "copious style" in which vocabulary of different etymologies and registers proliferate and intertwine.

KEYWORDS: *Literary discourse, Copious style, Golden Age.*

Dos fueron los interrogantes fundamentales de la crítica literaria referidos a *La Dorotea* desde las primeras especulaciones de Marcelino Menéndez Pelayo en sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (1949). En primer lugar cómo entender el eclecticismo inherente a *La Dorotea* en el marco de la producción literaria de su época, ya sea considerado en el desarrollo del género novela, ya sea en su conexión con las innovaciones del género dramático. En segundo lugar si es posible pensar *La Dorotea* como un producto biográfico-ficcional en el contexto de la prolífica obra e intensa vida de Lope de Vega.

La «acción en prosa» titulada *La Dorotea* fue considerada por algunos estudiosos como una obra autobiográfica y varios de los acercamientos a este texto tan particular constituyen meras tentativas de identificación de los personajes referenciales detrás de los ficticios, según lo cual Fernando sería explícitamente una máscara de Lope, y Dorotea la de Elena Osorio. Evidentemente, el complejo entramado argumental parece contradecir semejante radicalización, ya que es posible ver en la obra una estructura compleja en la que convergen movimientos cíclicos que conducen a los cambios de fortuna de los amantes y a las sucesivas muertes finales. En este sentido, leerla únicamente desde la perspectiva de un relato autobiográfico implicaría olvidar su complejidad constitutiva.

En la intersección entre la contundente originalidad de *La Dorotea* como obra literaria y su pertenencia a la tradición castellana bajomedieval y renacentista, ha sido destacada su cercanía con otro texto que hizo colapsar los encasillamientos genéricos, *La Celestina*. Entre las múltiples similitudes entre ambas obras quizás las más estudiadas fueron su problemática adscripción genérica y el tratamiento de los contenidos a la luz de prácticas culturales contemporáneas a su creación. La magistral creación del personaje de la alcahueta, la Celestina de Rojas que se convertirá en la Gerarda de Lope, dará lugar al desarrollo de múltiples innovaciones dialógicas que conectarán ambos textos.¹

La crítica de *La Celestina* siempre ha transitado esa difícil cornisa que ubica a la obra entre los géneros narrativo y dramático. La cuestión sobre los diferentes autores de la comedia y la tragicomedia pueden ayudar

a comprender los derroteros de este experimento proteico que parece haber partido del modelo de la comedia humanística en los propósitos del primer autor y haber continuado por andariveles narrativos con la pluma de Fernando de Rojas. A su vez, este texto escrito en prosa dialogada es heredero de la temática amorosa de la novela sentimental, hasta el punto de que Calisto pudo pensarse como parodia del Leriano de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Por otra parte, tanto la construcción textual de *La Celestina* como de *La Dorotea* hacen que los críticos se pregunten sobre la factibilidad de llevarlas a los escenarios. ¿*La Celestina* es una obra dramática que no puede ser representada? O su representación es factible, tal como lo demuestra Felipe Pedraza en su artículo “La tragicomedia en los escenarios” (1999). En una línea de comparación convergente podemos sumar la puesta de *La Dorotea* de Luis García Montero en el Festival de Teatro de Almagro.²

Pero si la pregunta por la génesis textual tiene diferentes respuestas, es más clara la descendencia directa de *La Celestina* que pertenece más bien al universo novelesco, tanto en el Siglo de Oro como en producciones contemporáneas. *La Celestina* representa un mundo conflictivo en el que habitan personajes atormentados, que dan cuenta de una crisis existencial, de un cambio de época, de un orden que se acaba para dar lugar a otro que todavía no se instauró. En estos cambios culturales debemos buscar los sinsentidos del texto, tales como los obstáculos para el matrimonio entre Calisto y Melibea, que no pertenecen al ámbito de la realidad, sino que responden a modelos literarios que impiden la unión de los amantes. Mientras que los receptores actuales debemos apelar a una constante reinterpretación de los códigos que subyacen detrás de los textos para reconstruir un posible sentido, el receptor del siglo XVI podía entender el conflicto en el marco de la tradición cultural y en el contexto de la crisis del sistema de valores establecido que se estaba operando. Paralelamente cambios sustanciales se producían en la configuración de nuevos espacios urbanos a partir del siglo XV que, entre otras cosas, determinaron el rol central de palacios, calles, plazas y huertos en la sociabilización de las personas cuyas vidas transcurrían en las ciudades.

Este bagaje de géneros, personajes y contextos diseñados en *La Celestina* traza una línea de continuidad fácilmente rastreable hasta *La Dorotea* que cuenta con un extenso tratamiento en la tradición crítica, por lo tanto, no me detendré en estos tópicos sino que me centraré en otro punto posible para la comparación: las particularidades discursivas que construyen textualidades confluyentes en ambos textos.

La problemática tradición textual de la comedia de Calisto y Melibea y después la tragicomedia con interpolaciones y supresiones quizás del mismo Rojas, la carencia de un *textus optimus*, la ausencia de los datos del autor en la edición *princeps*, desencadenan un abanico de preguntas: ¿el anonimato es premeditado?, ¿el autor era converso tal como sostenía Américo Castro?, ¿*La Celestina* fue considerada por su autor un texto irreverente, inconveniente (o menor) para alguien apegado a la formación didáctico-moralizante que no quiso comprometerse con una mera ficción narrativa?³

Estos interrogantes irresueltos quizás deben pasar a un segundo plano para intentar entender a *La Celestina* como un muy logrado resultado de los cambios que se produjeron en el discurso narrativo del período. Alan Deyermond (1995) señalaba al respecto el conjunto de innovaciones que tuvieron lugar en la prosa literaria de la época de los Reyes Católicos y determinaron el éxito editorial de las obras escritas en español y sus traducciones en el siglo XVI. Estos cambios operados en los enunciados discursivos comenzaron a desarrollarse en la novela sentimental, en *La Celestina* y posteriormente también pueden ser pensados en *La Dorotea*, y pueden enunciarse como la autonomización y sucesivos desdoblamientos de la voz autorial.

Un recurso inaugurado exitosamente en la novela sentimental es la configuración de un autor autoconsciente que se narra a sí mismo. Una voz que no es un narrador en primera persona, sino un autor netamente ficticio que se identifica con el autor efectivo y que funciona como narrador dentro de la ficción. Asimismo un personaje ficticio es metónimo del libro escrito por su tocayo histórico. Este procedimiento da lugar en la novela sentimental a la existencia de una barrera permeable entre dos niveles de la ficción ya que la lectura de ficción opera dentro de la ficción misma.

En un proceso de complejización del juego de voces, también se ensaya en la época, como es el caso de *La Celestina*, la desaparición de un narrador general, recurso que abre el camino a la proliferación de varios

narradores autónomos y al enfoque doble de la narración ya que las diferentes secuencias son narradas por un personaje y luego por otro desde una perspectiva distinta.⁴

Pasemos a considerar cómo se construye este nuevo discurso. En el prólogo de *La Celestina* se pone de manifiesto la consciencia de novedad que tiene el autor sobre el texto que ofrece:

Y, como mirasse su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de lavor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído, leyólo tres o cuatro vezes, y tantas quantas más lo leya, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava y en su proceso nuevas sentencias sentía. Vi no sólo ser dulce en su principal ystoria y ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían delectables fonteçicas de philosophía, de otr[a]s, agradables donayres; de otr[a]s, avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechizeras. Vi que [no] tenía su firma del autor, y era la causa que estaba por acabar; pero, quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria por la sutil invención, por la gran copia de sentencias entretejidas, que so color de donayres tiene. Gran filósofo era. (Severin, 1985:40)⁵

130 años después, en el prólogo de *La Dorotea* podemos encontrar un esbozo más o menos definido de la noción de estilo del Fénix que lo conecta con el texto de Rojas:

Si algún defeto hubiere en el arte —por ofrecerse precisamente la distancia del tiempo de una ausencia— sea la disculpa la verdad; que mas quiso el poeta seguirla que estrecharse a las impertinentes leyes de la fabula. Porque el asunto fue historia, y aun pienso que la causa de haberse con tanta propiedad escrito; yo lo e sido de que salga a luz, aficionado al argumento y al estilo. Al que le pareciere que me engaño, tome la pluma; y lo que había de gastar en reprehender, ocupe en enseñar que sabe hacer otra imitación mas perfeta, otra verdad afeitada de mas donaires y colores retóricos, la erudición mas ajustada a su lugar, lo festivo mas plausible, y lo sentencioso mas grave; con tantas partes de filosofia natural y moral, que admira como haya podido tratarlas con tanta claridad en tal sujeto. (McGrady, 2011:8-9)

En primera instancia, resulta evidente que Lope da la espalda a las tradicionales leyes de disposición de la fábula. El modo de imitación propuesto, por el contrario, apela a la verdad de una *fábula* que surge de un tema que fue *historia*. Dicho asunto será afeitado con donaires y colores retóricos, con la erudición perfectamente ajustada en su lugar, con gravedad y claridad en el tratamiento que se haga de la filosofía natural y moral, y de los sujetos que intervienen en la historia. Alan Trueblood (1957, 1974) fue uno de los primeros críticos en estudiar en profundidad el texto de Lope y en señalar que las reglas tradicionales del estilo para la construcción de personajes-tipo desaparecen, mientras que éstos forjarán uno y otro, y entre sí, su propio estilo de hablar según la visión del mundo vertida a través, precisamente, de las relaciones dialógicas. La forma dramática subyace en la expresión de un sentido de la vida que, aunque de modo entrecortado y fragmentario, se desarrolla en el tiempo. Las maneras de decir de *La Dorotea* están arraigadas en la potencialidad del diálogo, en la diversidad que plantea la cita celestinesca; la lengua resultará ser, en palabras de Gerarda, la alcahueta lopesca, una “calabrieda de blanco y tinto”.

No hay duda de que esta forma compositiva retoma recursos desarrollados en *La Celestina*. Stephen Gilman identifica estas maneras en *La Celestina* a través de un eje estilístico que determina las relaciones dialógicas entre los personajes: la forma en que Rojas utiliza los pronombres *yo-tú*. Mediante el uso peculiar de estos pronombres, se conforma un estilo particular de dirigirse los interlocutores uno al otro. Desde el *yo* emerge un estilo sentimental por medio del cual se manifiestan sus emociones y deseos. El *tú* nace de un afán de persuasión sobre los sentimientos del *yo* a través de la razón. Así, Rojas pudo inventar su diálogo gracias a la consciente combinación y variación de dos estilos: *el argumentativo*, destinado a impresionar al oyente, y *el sentimental*, que expresa el *yo* del hablante. Ninguno de los dos aparece en forma absolutamente pura, sino que se manifiestan en una continua fusión vital. (Gilman, 1969: 48-49)

Otro aspecto que podemos conectar con la innovadora construcción discursiva que experimentan ambos textos es el empleo del “estilo copioso” estudiado por Barry Taylor (2010). Definido como la utilización de una proliferación de vocablos destinados a enfatizar el significado de los mensajes, este uso retórico implica, tal como establece Rojas al comienzo de su prólogo que “toda palabra del hombre sciente está preñada, de esta se puede decir que de muy hinchada y llena quiere reventar”. (Severin, 1985:44)

En 1535 el mismo Juan de Valdés censuraba este uso en el Diálogo de la lengua según lo cual Rojas cultivaba un estilo inapropiado que consistía en la acumulación de vocablos, muy distante del modelo transparente y despojado de la lengua renacentista que él propiciaba. Sobre *La Celestina* señalaba puntualmente que pecaba de dos cosas:

La una es el amontonar de vocablos algunas veces tan fuera de propósito como *Magnificat* a maitines; la otra es que pone algunos vocablos tan latinos que no se entienden en el castellano y en partes donde podría poner propios castellanos que los hay (Valdés, 1928:178)

Pero más allá del gusto de Juan de Valdés y otros puristas de la lengua, estos textos “abundantes en estilo” también ilustran el concepto erasmiano de copia, muy cultivado en la época, entendido como el arte de acumular con elegancia y sabiduría. María Rosa Lida (1962) calificó el programa escritural de Rojas como de “estilo amplificador”, muy en boga en el pasaje de la Edad Media al Renacimiento cuando la experimentación lingüística imponía una comprensión acabada de la latinidad clásica: “...el éxito de Talavera, de Rojas y de Guevara muestra que, a la inversa de lo que hoy sucede, el gusto general, dentro y fuera de España, no compartía ese ideal escueto.” (334)

Tal como lo recuerda Taylor, Miguel de Salinas en 1541 será uno de los que defiende el uso de proliferación lingüística y, en su *Rethórica en lengua castellana*, argumenta porqué la abundancia de palabras tiene una connotación positiva: “consiste en tener muchos vocablos de una misma significación simplemente o por figuras, como es de la metáphora y de las otras que está dicho hablando de la elocución”. (Taylor, 2010:318)

Estos autores utilizan la lengua literaria acuñada, desde la elevada retórica cortesana hasta las obscenas expresiones jocosas, desde la extensa cita erudita presente en los tratados didácticos a los aforismos. Todos estos registros se fusionan e interrelacionan. Y no debemos olvidar que tanto *La Celestina* como *Menosprecio de corte* fueron “best sellers” (Whinnom, 1980) de la época seguramente porque su estilo fue considerado la quintaesencia del buen gusto.

La palabra, con sus derivaciones multiplicadoras, es la gran protagonista indiscutible tanto de *La Celestina* como de *La Dorotea*. En *La Celestina* serán las modulaciones léxicas el gran instrumento capaz de presentar simbióticamente el grotesco, la parodia cortesana, el pesimismo existencial y la finalidad didáctica. A partir de este tejido estilístico de palabras que se engendran unas de otras podemos pensar su extrañeza genérica constituida exclusivamente por diálogos que desbordan la narración porque ésta no alcanza para representar el mundo, los diálogos intentan consumir esa reproducción de la vida con textura y contornos completos que esperamos de la novela. Pero a la vez, tampoco es dramática. El drama impone necesariamente una geometría de motivo, trama y clímax sobre el proceso de la vida. A Rojas no le interesa tal geometría; prefiere seguir los vestigios de los de los serpenteos y crecimientos –al modo de una enredadera- de cada conciencia a través de sus múltiples encuentros con otras. Cada vida es un sendero temporal de palabras oídas irónicamente, hasta que se vacía en el espacio, hasta que cae en el silencio de la muerte (Gilman, 1969:25). Esta diversidad esencial fue denominada por Carmen Parrilla “moralejas para todos los paladares” (1999): incitación al vicio, elogio de la virtud, en definitiva una denuncia soterrada de los problemas de integración de los judíos conversos.

La posesión magistral de la palabra que detenta *La Celestina* hace que en el siglo XVI se publique, junto con otros textos especialmente de novelas sentimentales, en ediciones bilingües y plurilingües con propósito didáctico destinadas a la enseñanza del español, incluso ediciones español-francés publicadas en España. Los textos de literatura amorosa, tales como la novela sentimental, *La Celestina* y la literatura celestinesca se convierten en cánones lingüísticos que van a modular la educación sentimental y serán fuente de inspiración de las obras del Siglo de Oro. Este magisterio discursivo constituye su legado para la cultura de los siglos futuros.

A partir del recorrido trazado hasta aquí, no es de extrañar, por lo tanto, que Lope inscriba *La Dorotea* en esta tradición. A comienzos del siglo XVII, todavía no existía la literatura como una disciplina autónoma y se estaba debatiendo una lucha denodada por la constitución del canon de los géneros que, o bien acababan de

nacer en la modernidad temprana, o bien desafiaban las reglas del aristotelismo. Pero sí se estaba configurando una tradición en los términos en que la define Raymond Williams (1997) como una fuerza activamente configurativa, que selecciona elementos del pasado para preconfigurar el presente y que resulta entonces poderosamente operativa dentro del proceso de definición e identificación cultural y social. El Lope de *La Dorotea* en los últimos años de su vida, liberado del yugo del éxito y de las imposiciones del público, también desencantado de los favores de la corte, adquiere una progresiva conciencia experimental (Brito Díaz, 2003:103) e indaga en esta nueva veta escritural en la que Rojas se había sumergido con la creación de *La Celestina*.

Bucear en las posibilidades de la lengua para dar cuenta de los cambios culturales es sin lugar a dudas el gran desafío de la literatura de todos los tiempos. Lope hace gala de su dominio de una lengua múltiple y diversa para exceder la factura acabada del texto literario y permitir el ingreso de la realidad a través de su pluma, en un juego de auto-referencialidades y auto-interpretaciones que se concretan en la escritura. Tal como afirma Brito Díaz (2003), *La Dorotea* no es más ni menos que un palimpsesto de la propia escritura de Lope, a la vez que una recreación de la vieja metáfora del libro como mundo, “una creciente reflexión en torno a la escritura como traslación simbólica del mundo que se materializa...en un ludismo experimental de clara naturaleza metaliteraria.” (105)

En el mismo sentido, Amelie Adde (2002) señala que si, “entendemos *La Dorotea* como un testamento literario, nos aparece hoy como una ilustración más de que la literatura es la celebración del lenguaje y de sus potencialidades poéticas”.

La lengua “preñada” y rizomática con sus brazos envolventes de múltiples registros y sus proyecciones de géneros superpuestos unen *La Celestina* y *La Dorotea* en la mejor tradición creativa de la literatura escrita en español. Parodia de las fuentes y del enciclopedismo de segunda mano, pero también del principio del decoro y de los cánones establecidos por la lírica, la épica o el drama, las obras de Rojas y Lope deben ser leídas como summa emergentes de las grandes transformaciones culturales operadas en la modernidad temprana.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Adde, Amèlie, 2002. “El Prologo 'Al Teatro' de *La Dorotea* de Lope de Vega: un contrato de lectura paradojico”, en: *AISO, Actas VI*.
- Brito Díaz, Carlos, 2003. “Lope en Lope: los palimpsestos del Fenix en su propia escritura (*La Dorotea*)”, *La Perinola*, 7, 103-121.
- Deyermont, Alan, 1995. “Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos”, *Revista de literatura medieval*, Nº 7, 93-106.
- De Dios, Eloísa, 2001. “La Celestina de Lope”, www.elcultural.com/revista/teatro/La-celestina-de-Lope/157
- Gómez Goyzueta, Ximena, 2010. “El estilo dialógico en *La Dorotea*: Acción en prosa de Lope de Vega”, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, *Signos Literarios*, 11, 71-92.
- Lida, María Rosa, 1962. *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: Eudeba.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 1949. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Vol. 33, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Parrilla, Carmen, 1999. “Moralejas para todos los paladares”, *Todo es Historia* (Dossier: *La Celestina y Centenario*), nº 12, 64-67.
- Pedraza, Felipe, 1999. “La tragicomedia en los escenarios”, *La Aventura de la historia*, 12, 72-75.
- Rojas, Fernando de, 1969. *La Celestina*, Stephen Gilman (ed.), Madrid: Alianza.
- Rojas, Fernando de, 1985. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Doroty S. Severin (ed.), Madrid: Alianza Editorial.
- Rojas, Fernando de, 2011. *La Celestina*, Francisco Lobera et al., Madrid: Real Academia Española.

- Taylor, Barry, 2010. "Reading Celestina in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía: estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, David Paolini (coord.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, Vol. 1, 317-324.
- Trueblood, Alan S., 1957. "Espacio, tiempo y género en La Dorotea", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, 2, 189-93.
- Trueblood, Alan S., 1974. *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of "La Dorotea"*, Cambridge: Harvard University Press.
- Valdés, Juan de, 1928. *Diálogo de la lengua*, José Montesinos (ed.), Madrid: La Lectura.
- Vega Lope de, 2011. *La Dorotea*, Donald Mc Grady (ed.), Madrid: Real Academia.
- Whinnom, Keith, 1980. "The Problem of the 'best-seller' in Spanish Golden Age Literature", *Bulletin of Hispanic Studies*, 57, 189-98.
- Williams, Raymond, 1997. "Tradiciones, instituciones y formaciones", *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península.

NOTAS

- 1 Véase el análisis de Gómez Goyzueta (2010).
- 2 Véase De Dios (2001).
- 3 La revista *Celestinesca* creada hace ya más de 40 años por Joseph Snow y dirigida actualmente por José Luis Canet da cuenta de una prolífica bibliografía referida a estos problemas. Véase también la edición junto con los estudios y anexos de la Real Academia Española coordinada por Francisco Lobera (2011).
- 4 Es ampliamente citado en *La Celestina* el ejemplo de la entrevista de Celestina a Melibea en el acto 4 que es narrada nuevamente por Celestina en el acto 6.
- 5 Las citas proceden de la edición de Severin (1985).